

早稲田大学大学院教育学研究科紀要 別冊 25号—2 二〇一八年三月

実体鏡と物語

— 森鷗外『雁』論 —

一、はじめに

大森莊蔵いわく「過去想起は、知覚経験とは全然種類を異にして命題的であり言語的」(傍点原文)である。何らかの形で表象される過去とは、常にすでに言語的創造物であり、想起から独立した過去の出来事そのものは存在しないという。⁽¹⁾過去とは過去物語であり、いかにして表象されるのかという方法論的な問題が原理的に付随する。このことは、言語芸術たる小説を考える上で、ことに重要な問題であると思われる。

森鷗外の『雁』は、過去の語り方に注目されてきた小説であり、過去の出来事を複数の視点から語る点に特徴がある。『雁』は「古い話である。僕は偶然それが明治一三年の出来事だと云ふことを記憶してゐる」(壺)と始まる。先行研究では、語り手「僕」が複数の登場人物に焦点化し、出来事の前後関係等を無視して語っている点から、統一性のない小説とされてきた。⁽²⁾とりわけその要因は、物語言説におけ

る焦点人物の複数性と、物語内容の複数性(お玉—岡田系の物語とお玉—末造系の物語)に求められる。『雁』は、過去に起きた出来事の一つの視点から順番に語るという形式で統一されてはいないのである。

語り論に依拠した近年の論稿群⁽³⁾によって一面的な評価も見直されてきたが、一方で論者の注目するモチーフを取り出して、『雁』に統一性を見出そうとする試みも見られる。⁽⁴⁾千田洋幸は作家森鷗外の伝記的事実を解釈枠とする論が「評者の側から偏狭な解釈を押しつけることによって、特異な構造をもつこの小説を、一元的な物語に収斂させてしまう傾向があったのである」と指摘していたが、⁽⁵⁾こうした論は意匠を変えて近年でも繰り返されている。

非統一性を否定的に捉える見方は、同時代評でも同様であった。たとえば、連載時には「主人公の岡田の話は全然書いてないで、窓の女の素性が、説明してある(……)、散切々々に読まされるので興が乗らない」(ルビ省略)とする評価が寄せられている。⁽⁶⁾「興」を求める読

石井 要

者の期待は「散切々々」に切れることによって裏切られていたのだ。こうした評価もあるが、連載を経て単行本化する際に加えられた三つの章に注目すると様相が異なってくる。『雁』は、明治四四年から大正二年まで月刊雑誌「スバル」に短編連作形式で連載された。数度の休載を経ながらも「壺」から「式拾壺」章まで連載し、間を空けて大正四年に「式拾式」「式拾参」「式拾肆」章が加えられて単行本化された。そして、最終章では、小説の語り方についてテクストは、そもそも統一性を志向していないと自己言及しているのである。

物語の一半は、親しく岡田に交つてゐて見たのだが、他の一半は岡田が去つた後に、図らずもお玉と相識になつて聞いたのである。譬へば実体鏡の下にある左右二枚の図を、一の影像として見るやうに、前に見た事と後に聞いた事とを、照らし合せて作つたのが此物語である。（式拾肆）

この自己言及は、同時代評に対する鷗外のリアクションと見ることができるだろう。新井正人は、この記述から『雁』を物語行為についてのメタフィクションと見ているが、実体鏡の比喩で語られていることの意味はなんだろうか。「雁と云ふ物語」（式拾肆）の生成原理が二枚の平面図をセットにして見せる、実体鏡の比喩で語られている。末尾の三章を注意深く読むと、実体鏡とParallax（両眼視差）の言葉が出現することに気づく。実体鏡とは、平面図を立体的に見せる装置である。⁽⁸⁾一つの被写体を左右両眼の位置から二枚撮影し、その写真を両眼のレンズから覗けるようにセットする。すると両眼視差の効果に

よつて、それが立体的に浮き上がつて見えるようになる。

この例えから考えれば、「雁と云ふ物語」はある一つの出来事を二つの異なる位置から眺めて語る語り手と、二つの位置からの眺めを統合する読者によつて成立していることがわかる。ならば、非統一的であることを否定的に捉え、論者の選択した一つの視点から一元化を図るのではなく、語りによつて二つの視点から話が並べて提示される様相と、それが読者によつて統合される仕組みを明らかにする必要がある。そして、鷗外の伝記的事実ではなく、その小説理論を参照することとで、この仕組みに込められた戦略性を考えることができるだろう。

本稿では、同時代の文学と立体視をめぐる問題系を視座として『雁』の語りを捉え直し、鷗外の創作上の戦略を明らかにする。そこには、小説と物語の関係をめぐる鷗外の批評性を見出すことができる。そしてその考察は、明治末において流行した「追憶文学」⁽⁹⁾として位置づけられて来た『雁』の評価に再考を迫ることもなるだろう。

二、立体視の諸相

まずは、小説『雁』から語り手の言及する「雁と云ふ物語」が立体的に浮き上がるさまを確認する。「僕」が岡田から聞いた蛇退治の話を展開する場面を見ていこう。この箇所は蛇退治を媒介として、岡田とお玉が対面したことが語られる。二つ続けて引用する。

此話をする時岡田は、「その主人の女と云ふのがなかなか別品なのだよ」と云つた。併し前から顔を見知つてゐて、通る度に挨

掬をする女だとは云はなかつた。(拾玖)(引用文中傍線は引用者による。以下、同様。)

「馬鹿を言ひ給へ、未完の物なら、発表しはしないよ」岡田がかう云つたのも、矯飾して言つたわけではなかつたらしい。

(拾玖)

岡田との会話は「親しく岡田に交つてゐて見た」(貳拾肆)ことだが、傍線部の情報は「図らずもお玉と相識になつて聞いた」(貳拾肆)ことだ。お玉から聞いた話は、岡田から聞いた蛇退治の話とは異なる相貌を呈している。そして、岡田―僕の交流から見えてくる事象とお玉―僕の「相識になつて」見えてくる事象の間にある差異が際立つように語られている。二人の出会いを語る際にも同じ様相が確認できる。「尅」には、標準的下宿人で容貌の良い岡田と、ある女〃お玉がお互いを意識し合う場面がある。その出会いは岡田に焦点化して語られる。

通る度に顔を見合せて、その間々にはこんな事を思つてゐるうちに、岡田は次第に「窓の女」に親しくなつて、二週間も立つた頃であつたか、或る夕方例の窓の前を通る時、無意識に帽を脱いで礼をした。其時微白い女の顔がさつと赤く染まつて、寂しい微笑の顔が華やかな笑顔になつた。(貳)

この出会いが語られた後に、「僕」は「此話の事件が過去に属してから聞いた」お玉の罫物としての素性を「都合上こゝでざつと話す」

(肆)のだが、どんな都合で話すのかは明らかにされず、そのつながりは読者の想像に任されている。そしてその中には、冒頭と同じ出来事がお玉側から語られている。

此時(引用者注―学生に救いを求めている時)お玉と顔を識り合つたのが岡田であつた。お玉のためには岡田も只窓の外を通る学生の一人に過ぎない。併し際立つて立派な紅顔の美少年でありながら、己惚らしい、気障な態度がないのにお玉は気が附いて、何とはなしに懐かしい人柄だと思ひ初めた。(拾陸)

「此時お玉と顔を識り合つたのが岡田であつた」と冒頭において別角度から語つた話を想起させる語りがあり、岡田側から見たときとお玉側から見たとき、二つの視点を並べるように語つていくことがわかるのだ。お玉側から出会いが語られる前には、その素性が語られている。それは、妾になるまでの貧しさと悲惨さを象徴する挿話と、妾になつてからの苦悩を象徴する挿話である。さらに、お玉が自分を救つてくれる男を待つ様子も語られている。周りの人々に追い詰められたお玉の悲劇は、読者にとって一層強化されたものとなる。⁽¹⁰⁾

一方、岡田側から出会いを語つた後の「参」では、岡田が「虞初新誌の中に」出てくる「死の天使を閨の外に待たせて置いて、徐かに脂粉の粧を凝すとも云ふやうな、美しさを性命にしている」女、すなわち「どんな境遇にも安んじて、その美しさ、愛らしさを護持して」いる女を好んでいるという情報が提供される。

岡田のときは『虞初新誌』の話が、お玉のときは男を待つ「窓の

「女」^①としての形象が、二人の出会いを意味づける枠となる。読者は、それぞれの話に暗合を見出すことができる。すなわち、救世主を求める囲物のお玉と、『虞初新誌』に出て来る悲劇の女性を好む青年岡田という二人だからこそ、必然性のある結びつきを持ったと読むことができるのだ。そして、二人の関係の発展に期待を持ち、出会い（はじまり）から関係の発展（おわり）へと物語化することが可能となる。

このことは、二人のすれ違いの日を語る際も同様である。お玉は末造の千葉行きを「終局の目的の容易に達せられる前兆でなくてはならぬやうに」（式拾壺）捉えていたことが強調される。お玉とすれ違い、雁を殺した後の岡田は「強ひて思想を他の方角へ転ぜようとするらしく」（式拾参）明日独逸留学へ行く事情を「僕」に語る。独逸留学は「僕」にとっても「全く思ひも掛けぬ事」（式拾参）であったと強調される。

それぞれの視点から当日の思いがけない展開が語られるからこそ、すれ違いの悲劇を見出すことが可能となる。片方のみが語られるのであれば、一つの視点から平面図が展開していくだけであり、すれ違いという出来事を決定的な別れであったと意味づけることができない。そのために、出会いとすれ違いはそれぞれの側から語られる必要があったのだ。二つの視点から語られることで、読者は出会いからすれ違いへという悲劇の物語を読み取ることができる。つながりが明示されるのではなく、二つの異なった参照枠があることで、読者が暗合を見出す仕組みになっているのだ。

一つの出来事を異なる視点から語るかのような並列の志向と、二つの視点から語られた事象に読者が暗合を見出すこと。これが、お玉と岡田が出会うべくして出会い、そして悲劇的に別れねばならなかったという物語を立ち上げる。こうした語りの原理が実体鏡の比喩で示されたことには、一体どのような意味があるのだろうか。このことを明らかにするために、同時代の立体視と文学をめぐる問題系を参照する。

三、実体鏡という比喩

高橋世織は、生涯の長きに渡って立体写真に夢中になった萩原朔太郎を中心にして、森鷗外『雁』での実体鏡の比喩にも触れつつ、立体写真や立体視をめぐる近代文学の想像力を論じている。その中で、「左右二つの差異（正と反）を統合止揚するというメカニズムは、まさに近代の思考のあり方を如実に物語り反映しあっているようだ」と述べている。^② 実体鏡は撮影した二枚の写真から実際に見ているような立体的な風景を浮かび上がらせ、ときに実際よりも鮮明に風景を映し出す。それは二項対立を止揚し、高次の段階へと至るような弁証法的な発想とアナロジカルな関係にある。立体写真や実体鏡は、一つの物事を的確に把握する方法という点で、近代的な思考と重なりあっていたのだ。

実体鏡という装置の歴史的意義をより明確にするために、日本に入ってきた過程を振り返ってみよう。実体鏡のもととなった「ハプロ

スコープ」と呼ばれる道具は一八三八年にイギリスの科学者チャールズ・ホイットストーンが發明し、いくたびかの改良を経て、立体写真と共にヴィクトリア時代のイギリスで大ブームとなった。日本にも幕末期に実体鏡が入ってきており、明治期には江南信國が芸術的な立体写真を多く残した⁽¹³⁾。フランス人写真家ダグロンが著した『写真鏡図説』(柳河春三訳、上州屋総七、一八六七―一八六八年)ではじめて紹介され、以後、明治末から昭和初年頃まで流行することとなる。撮った写真を立体的に見て楽しめる実体鏡用双眼写真機(ステレオカメラ)は、明治末には次のように売り出されている⁽¹⁴⁾。

実体鏡 Stereoscope は二個の鏡玉あるものにて二枚の同印画を覗けば夫が一葉の印画となり印画は浮上りて実物を見実地に望むの感あるものを屢目撃せしならむ其印画は同様の印画二葉を貼付したるものにあらざして本項に記載する一個の写真機にて撮影したものである(……)。(ルビ省略)

明治末には、庶民に馴染みのあるものであったことがわかる。では、鷗外はどのような背景から実体鏡や立体視の原理を小説に援用したのだろうか。このことは、立体視の原理的考察を行った実験心理学の知見とかわわってくる。鷗外は、小倉在任中(一八九九―一九〇二年)に小学校の教員を対象として心理学に関する講義を行っている⁽¹⁵⁾。清田文武⁽¹⁶⁾、新井正人⁽¹⁷⁾によって、鷗外旧蔵書にあるアードルフ・リントナー『經驗的心理學教本』(Lindner (1891) “*Lehrbuch der empirischen Psychologie als inductive Wissenschaft*” (10th ed), Wien :

C. Gerold)⁽¹⁸⁾、ヴァイルヘルム・ヴント『心理學概論』(Wilhelm Wundt (1901) “*Grundriss der Psychologie*” (4th ed), Leipzig : W. Engelmann.)⁽¹⁹⁾などが参照されることが明らかにされている。また、ドイツ留学中の心理学受容も含め、その知見が明治末年頃の鷗外の小説、特に心理描写に活かされている点も指摘されている。新井正人は、鷗外が実験心理学、特にヴントの学説をどのように受容したかを詳細に整理しており⁽²⁰⁾、体系的にその知見を受容していたことがわかる。鷗外が実体鏡の比喩を用いた背景には、実験心理学の知見があったのではないだろうか。その関係を見ていこう。

実験心理学の父ヴントは、人が物事を立体的に見る仕組みをはじめ、人間の知覚・認識や心理状態を生理学的な方法論を用いて考察し、デカルト以来、形而上学的な精神を分析する傾向があった心理学を離れ、経験科学的な心理学が成立する道を開いた。それは明治中期―大正初期頃までに日本で受容された。感覚や知覚を研究対象とした感覚生理学に基づき、統一された表象が意識に浮かぶ過程でいかに要素と要素が結合しているかを法則化した。この点からいえば、実験心理学もまた先述の近代的な思考に支えられているのだ。

新井正人が指摘しているように、鷗外は当時ヴントの位置づけをよく理解していた⁽²¹⁾。ここでは、本稿に必要な範囲で確認しておこう。「早稲田文學の後没理想」(『しがらみ草紙』明治二五年六月)では、ヴントが「物生的自然主義」の立場を取っていることを指摘し、「『月草』叙」(『月草』春陽堂、明治二九年一二月)では、「生理学者から化け

た経験派のヴント」と位置付けている。鷗外は、実験心理学が経験科学として成立してきた文脈を押さえ、精神や魂といった抽象的な問題を考へてきた心理学と差異化する形で評価している。

ただし、鷗外は前掲『月草』叙の中で、ハルトマンと比較して、ヴントが哲学と自然科学との調和ではなく、あくまで経験を重視する自然主義的な学問を目指していることに限界を見ている。大橋容一郎が指摘するように、ヴントの心理学は疑うことのできない感覚の直接的実在を認め、主観的な感覚を現象として見るのではなく、あくまで一つの実在として見る経験論的な側面がある。⁽²²⁾ 鷗外の科学観やドイツ観念論受容を広範に整理した松村友規は「物質と魂」「自然と精神」「自然科学と哲学」は、「鷗外の中で、統合不可能な別個の論理を保ちながらも「総合」への意志のうちに包括されるべき」ものであったと述べている。⁽²³⁾ 鷗外は、経験科学的な分析に共感しつつも、ヴントから一定の距離を取っていたといえよう。

『雁』とのかかわりで非常に重要なのは、ヴントが早くから視覚における空間表象を研究していた点である。一八七四年に『生理學的心理学綱要』を著して実験心理学の基礎を打ち立ててからも、空間表象に対する考察が中心にあった。須藤新吉はその意義について、「空間と云ふ事は之まで単一なる心的表象で、最早分析する事の出来ないもの、様に考へられて居つたのであるが、ヴントが出づるに及びて始めて之を要素的過程に分析したのである」とまとめている。⁽²⁴⁾

ヴントは視覚の奥行き認知においても、要素間の統合という実験

心理学の中心原理が働いていることを明らかにした。その原理の一つが、『雁』でも言及されている両眼視差である。網膜に投影された情報から空間の奥行きを認識する際の手がかりは複数ある。それらは、必ずしも峻別されないが、単眼性と両眼性のものがある。単眼性、両眼性、それぞれ絶対距離と相対距離の把握に関する条件があり、両眼性の相対距離の認知条件に両眼視差がある。その考察の展開に寄与したのが実体鏡であった。鷗外も参照していた『心理学概論』⁽²⁵⁾ から二つ引用する。

深サノ表象ニ於ケル両目観ノ影響ハ実体鏡ニヨリテ実験的ニ研究スル事ヲ得ベシ。此機械ハ屈折角ヲ互ニ向キ合セタル二個ノぷりずむヨリ成リ、之ニヨリテ立体ヨリ来ル網膜ノ映像ニ符号スベキ二個ノ平面画ヲシテ両目観的結合ヲナサシムル得ルモノナリ。深サノ表象ヲ生ズル種々ナル条件ノ影響ハ、実体鏡ヲ用イル時ハ實際ノ立体ヲ眺ムル時ヨリモ更ニヨク研究スル事ヲ得ベシ。

且又〔両目観的〕変位ノ現象ハ相互ノ関係ニ於テ移転シ得ル部分ヲ有スル実体鏡ノ画ヲ眺ムル事ニ於テ現ハル。斯ノ如キ運動ハ、正シク両目観的変位ノ変化ニ符号スル浮彫ノ変化ヲ経験セシム。此変位ハ両眼相互間ノ距離ニ基クガ故ニ、實際上距離大ニ過ギテ立体的表象ヲ生ジ能ハザル物体ト雖モ、両眼ノ距離ヨリモ遙カニ隔リタル二個ノ位置ヨリ写シタル写真画ヲ実体鏡ニヨリテ結合スル事ニヨリ深サノ表象ヲ生ゼシムル事ヲ得ベシ。

「両目観的変位」は原文では「binocular Parallaxe」＝両眼視差である。凝視している物体は一つでも、両眼それぞれの位置から眺めたときに差異が生ずる。その見え方のずれが統合されることで奥行きを知覚し、立体像が結ばれる。前節で見たような、二つの視点を活かすことで物語を立ち上げる表現法には、この原理が背景にあるのだ。

ただし、普段物を見るときには、「實際上距離大二過ギテ立体的表象ヲ生ジ能ハザル」場合もある。私たちの経験でも、寄り眼にしたリ、注視面を近くにしたりすれば、遠くのものや近過ぎるものは立体的に見えないし、視覚がばやけて二重に見える。両眼立体視による奥行きの知覚は、焦点を合わせた注視面のすぐ前後の奥行きでしか働かない。それ以上離れると右と左の眼が作る像のずれが大きすぎてしまい、⁽²⁶⁾それを融合できなくなってしまう。しかし、実体鏡は物を立体的に見せるため、「両眼ノ距離ヨリモ遙カニ隔リタル二個ノ位置ヨリ写シタル写真画」でも、統合を可能にしよう。こうした問題を踏まえた場合、『雁』において言及された原理はどのように捉え直すことができるだろうか。ここから、『雁』と同時期に書かれた森鷗外『棧橋』（『三田文學』明治四三年五月）を参照しつつ、考察を進めていく。

四、「前に見た事」と「後に聞いた事」の諸相

『棧橋』には、Parallaxe（両眼視差）の語が用いられている。

船が動くやうにもある。棧橋が動くやうにもある。夫と子爵との立つてゐられる処と、自分の立つてゐる処との間に、Parallaxe

の差が生じて来る。自分の目が大きく大きくなるやうな心持がする。

『棧橋』には、ある夫婦の別れが描かれており、その別れの場面に両眼視差と誘導運動の概念が用いられている。両眼視差を活かした奥行きの知覚は先述のように相対的な距離の把握であり、他の対象との比較に基づく。視覚情報は相対的な動きの情報しか与えない。すると、自分が移動していて外界は静止している時と、外界が移動していて自分は静止している時の網膜上の外界の動きは区別できなくなってしまう。ヴントは『心理学概論』⁽²⁷⁾において、次のように述べている。

視界ニ於ケル孤立シタル点ノ絶対的距離ノ判定ハ常ニ甚ダ不確実ナリ。異レル深サニ在ルイ及ビロナル二点ノ間ノ相対的距離ノ判定ト雖モ、一般ニ言フ時ハ唯吾人ガ前ニ仮定シタリシ条件ニ於テノミ確實ナリ。前ニ仮定シタリシ条件トハ両眼ノ凝視点ガイヨリロニ赴クニ従ヒ眼球集合ヲ変ズル事ニヨリテ移リ得ル所ノ一直線ニヨリテ是等二点ノ連結セラレタル事はナリ。

凝視点（注視点）を変えると二つの眼球の焦点が調節され、外界の二つの点（「い」と「ろ」）の相対的な位置把握が可能となる。両眼視はさまざまな条件に制約されているのだ。『棧橋』は、人間の視覚の曖昧さを媒介にして、夫婦の心理的な距離の隔たりを示唆している。⁽²⁸⁾小説内の Parallaxe の使用からは、鷗外が視覚の曖昧さに注目していたことがわかる。『雁』の単行本化の際に加えられた章にも、同様に両眼視差が言及されている。それは死んだ雁を取りに行く際の石原と

岡田のやり取り―この挿話からタイトルにもなっている―に現れている。

「その三間はかり前の所に蓮の茎の右へ折れたのがある。その延線に少し低い茎の左へ折れたのがある。僕はあの延線を前へ前へと行かなくてはならないのだ。そこで僕がそれをはずれさうになつたら、君達がここから右とか左とか云つて修正してくれるのだ」

「なる程。Parallaxeのやうな理屈だな」（式拾参）

岡田と「僕」の視点からの見え方と、石原の視点からの見え方が異なる。その二つの見え方が合わさつて移動することで、雁に辿り着く。それが、両眼視差が奥行きを把握する際に必要とされることと重ね合わせられている。二つの見え方が統合され、一つの像がありありと浮かび上がるように、石原は雁に辿り着く。実体鏡が小説の構成原理として語られる『雁』において、両眼視差をめぐるこの語りは見過ごすことができない。石に当たつて不運にも死んだ雁が、恋の成就しなかつたお玉に見立てられていることは容易にわかるが、わざわざその雁を取りに行く経緯が細かく言及されているのはなぜだろうか。

石原が雁を取りに行った後、岡田は何度か修正のため「右」「左」と声をかけ、右に寄り過ぎた石原は足を止めて引返し、再度進んで雁に辿りつく。獲物はすぐには視覚のうちに像を結ばない。両眼視差の比喩に即して言えば、物事を立体的に見る行為が安定しない様子が示されているといえよう。石原との挿話は、小説の語り方についての自

己言及ではないが、実体鏡を比喩にしたこの小説の語り方を捉え直す契機となるのではないだろうか。

小説内で言及される両眼視差の不安定さは、後に語られる小説の語り方にフィードバックしてくる。すなわち、実体鏡が不安定さを隠蔽していることを明らかにすることとなる。石原が雁を取りに行く挿話は、獲物としての「雁」を獲得する作法と「雁と云ふ物語」を獲得する作法を重ねて読むことを可能にする。つまり、両眼視差の仕組みと同じように動物雁を確保する所作を、実体鏡の比喩によつて読者が「雁と云ふ物語」を獲得する所作と重ね合わせるような読みを誘発するのである。そのとき、雁を確保するために行つたり来たりする石原は、読者と同じ位置にいる。

『雁』の先行研究では、見たことと聞いたことという二つの情報源からは知れない事柄が散見されることから、語り手の恣意性が指摘されてきた。⁽²⁹⁾しかし、以上のように語り方の原理を捉え返してみれば、小説『雁』は「雁と云ふ物語」に統合されないような不安定さを内包していることがわかるように構造化されているといえよう。たとえば、語り手「僕」がお玉の素性、すなわちお玉が末造の妾になる過程を語る部分を見てみる。

その時（引用者注―高利貸で成功した時）末造が或る女を思ひ出した。それは自分が練堀町の裏からせまい露地を抜けて大学へ通勤する時、折々見たことのある女である。どぶ板のいつもこはれてゐるあたりに、年中戸が半分締めてある、薄暗い家があつて、

夜その前を通つて見れば、簷下に車の附いた屋台が挽き込んであるので、さうでなくとも狭い露地を、体を斜にして通らなくてはならない。最初末造の注意を惹いたのは、此家に稽古三味線の音のすることであつた。それからその三味線の音の主が、十六七の可哀らしい娘だと云ふことを知つた。(肆)

末造がお玉を妾にしようと考え始めたきつかけを語る際に、当時の家の様子が二つの視点から見ているかのように語られている。その家が「末造の注意を惹いた」のはお玉がいるからであり、それは「稽古三味線の音」から連想される。同時に、貧しさを象徴するような家の外見・露地の様子が並べて語られる。妾への欲望から眺められた「十六七の可哀らしい娘」のいる家は、同時にその貧しさが「その前を通つて見」たときの臨場感をもつて語られる。読者は末造の欲望に沿いつつ、当時のお玉の貧しい生活に目を向けることになる。これは「文明史上の参考に残しておく価値がある」(肆)要素が差し挟まれることによる効果である。末造を語る際にも、同様の語りが見られる。

前にもちよつと話したやうであつたが、末造は小綺麗な身なりをするのが道楽で、まだ大学の小使をしてゐた時なんぞは、休日になると、お定まりの小倉の筒袖を脱ぎ棄てて、気の利いた商人らしい着物に着換へるのであつた。(……)そこで末造には、此外にこれと云ふ道楽がない。芸娼妓なんぞに掛かり合つたこともなければ、料理屋を飲んで歩いたこともない。(……)それが

お玉に目見えをさせると云ふことになつて、ふいと晴がましい、solemn な心持になつて、目見えは松源にしやうと云ひ出したのである。(陸)

お玉から聞いたと思われる話の中で、末造について語っている。語り手「僕」は「前にもちよつと話したやうであつたが」という語り出しから、自身の学生の頃の体験を踏まえて語っている。それは末造の容貌の話である。

寄宿舎には小使がゐた。それを学生は外使に使ふことが出来た。(……)この小使の一人に末造と云ふのがゐた。外のは鬚の栗の殻のやうに伸びた中に、口があんごり開いてゐるのに、此男はいつも綺麗に剃つた鬚の痕の青い中に、唇が堅く結ばれてゐた。小倉服も外のは汚れてゐるに、此男のはさつぱりしてゐて、どうかすると唐棧か何かを着て前掛をしてゐるのを見ることがあつた。(肆)

小使、高利貸しとしての末造に関しては、学生であつた僕の見聞録のように語られる。一方で、お玉を妾にしようとして道楽に走る末造の様子もまた語られている。以上のように、読者は異なる視点から情報を参照しつつ、当時の末造の人物像を重層的に思い浮かべる。すなわち、お玉に対する男としての末造と、学生に対する高利貸しとしての末造である。後者は、気の利いた着物を着る以外に道楽がなく、芸娼妓や料理屋とは無縁な生活態度が強調される。高利貸し＝強欲な人という典型に当てはまらないつつましかな暮らしぶりである。

末造はお玉を苦しめ、物語の悲劇性を増す役割を担っているだけではない。末造をめぐる話は、岡田とお玉の悲劇の物語と比較しても大きな存在感を持っている。それは、「僕」が全知視点となる部分で語られる、お常の夫としての末造が加えられることで複雑さを増す。こうした複数の視点を活かした語りは、小説中に数多くある。たとえば、当時の学生について「僕」は次のように語る。

無縁坂の人通りが繁くなつた。九月になつて、大学の課程が始まるので、国々へ帰つてゐた学生が、一時に本郷界隈の下宿屋に戻つたのである。（……）その頃の学生は、七八分通りは後に言ふ壮士肌で、稀に紳士風なのがあると、それは卒業直前の人達であつた。色の白い、目鼻立の好い男は、兎角軽薄らしく、利いた風で、懐かしくない。（拾陸）

お玉に焦点化して、妾としての生活を語る中に、当時学生であつた「僕」だからこそ知っている大学内の事情を振り返つて語っている。これは、いわば同学である「僕」の当時の価値基準——どのような男性が好ましいか——から眺められたもので、岡田に対する評価と重なってくる。「僕」は、岡田を「色の蒼い、ひよろ／＼した美男ではない。血色が好くて、体格ががつしりしてゐた」「美男」とし、「あんな顔の男を見たことが殆ど無い」（壱）という。それは「僕」から見て「容貌は其持主を何人にも推薦する」（壱）ものだ。一方、お玉の見る学生たちの様子は異なる視点から語られる。

それでもお玉は毎日見るともなしに、窓の外を通る学生を見て

ゐる。そして或る日自分の胸に何物かが芽ざして来てゐるらしく感じて、はつと驚いた。意識の闕の下で胎を結んで、形が出来てから、突然躍り出したやうな想像の塊に驚かされたのである。

（拾陸）

お玉の素性とともに語られるため、学生たちは救世主的存在となる。「頼もしい人がゐて、自分を今の境界から救つてくれるやうにはなるまいか」（拾陸）というのである。もちろん、後に救世主的存在は岡田であるとわかるのだが、これは当時の「僕」とは異なる視点から語られている。お玉の眺める学生たちと、選ばれた学生＝岡田が語られる一方、「僕」の眺める学生たちと、好ましいと判断される学生＝岡田が語られる。それだけではない。岡田はお玉の救世主としてではない、側面もまた持ち合わせている。「僕」の視点から語られる岡田のあり方に注目してみれば、明治初年代の学生たちにおけるホモソーシャルの構造³⁰や本郷界隈の教養文化が見えてくるのだ。

同じ対象を語りながら、右眼で見たときと左眼で見たときの違いのように差異があつて、語り方に忠実に読んでも、話と話が必ずしも同じ枠の中に統合されないものである。

ここまでの分析をまとめよう。「雁」には、自己言及された語り方に忠実に読んでも、前節で見たような「雁と云ふ物語」に統合されないような要素が含まれている。それは一つの物語を立ち上げたときには抹消される差異である。両眼視差や実体鏡という言葉は、立体視が限界を持つことをも指し示していた。そのことを踏まえれば、『雁』

で言及された原理は、差異が統合されないことにも目を向けさせる機能を果たしているといえるだろう。こうした特徴を持つ『雁』の戦略性を考えるために、小説作法をめぐる鷗外の言説を参照したい。

五、小説と物語をめぐる

森鷗外は、「歴史其儘と歴史離れ」(『心の花』大正四年一月)で「小説には、事実を自由に取捨して、纏まりを附けた迹がある習である」が、「かう云ふ手段を、わたくしは近頃小説を書く時全く斥けてゐたのである」といつている。柄谷行人はこうした記述に注目しつつ、そこには「纏まりを附け」ることへの嫌悪、いいかえると「構成」への嫌悪」があり、近代の思考様式を支配する「遠近法的な配置、超越論的な意味(消失点)への嫌悪である」と分析する⁽³¹⁾。

実体鏡の仕組みを支えると同時に、実験心理学の中心に据えられていた思考様式、すなわち遠近法的な配置に基づく対立・矛盾とその止揚は、物事の差異や多様性を見失わせる。視点を一つにすることへの嫌悪に支えられた歴史小説のあり方は、これまで見てきた『雁』のあり方と相似形をなす。柄谷は、鷗外の歴史小説を「出来事を別の一つの原理によって還元することへの拒否」によって「彼(引用者注―鷗外)は、『物語化』以前のわれわれの経験をとらえようとしている」という。つまり、小説は一つの物語にまとめる必要がないことになる。

これは出来事を語る視点の問題ともかわってくる。『雁』は、岡田とお玉の出会いとすれ違いという一つの出来事をめぐって二つの視

点からなる話を連ね、その物語化(統合)が読者によってなされる仕組みと、その仕組みそのものが不安定さを抱えている様相を描いていた。

『雁』は過去を振り返り、郷愁的な情緒を描き出す追憶文学として位置付けられて来た。しかし、以上の特徴を踏まえてもなお、『雁』は追憶文学に位置付けることができるだろうか。追憶文学は、「私の過去を精神の安息所として物語化する点に特徴がある。たとえば、高村光太郎は北原白秋の『思ひ出』(『おもひで 抒情小曲集』東雲堂書店、明治四四年六月)を「近頃統出する追憶文学の中で特に異彩を放っている」とし、「多くの矛盾と、重圧とに堪えきれない今の世の中の空気の中で、追憶は一種の避難所であ」り「文芸が時に眼前の世界から遁れて、追憶に足を入れるのも止み難い」という⁽³³⁾。

千葉俊二はこの言葉を引き、言葉通りに解釈することに一定の留保を置きつつも、「日露戦後の明治四十年代が追憶の時代に染め上げられるということは、それだけこの時代が石川啄木という「時代閉塞の現状」にあえぎ、出口のない暗鬱な時代に閉ざされていたことを証すことにもなろう」という⁽³⁴⁾。追憶文学に対するこうした印象は、当時一般的のものであった。同時期の評論をいくつか引こう。

追懐的傾向は、消極的ではあるが一種の憧憬である。ロマンチストの当然所持すべき一特質である。(……)追懐には時間がある。時間は大方の枝葉をむしり去つて、深い印象のみを人の頭に止めておく。その印象のみを描くが追懐文学である。⁽³⁵⁾

去年辺から一体に追憶文学と命名しても好い様なものが現はれて来た様だ。左様云ふ傾向は前からもあつた事ではあるが、一例を挙げると島崎君（引用者注―島崎藤村）の「家」とか「犠牲」とか云ふ位に事実其儘を書いたものは先づ無いと云つて可からう。（……）私共に取つては、芸術は最早や他の為にするものではなくなつた。他を益し様とか人を導かうとか云ふ様な自負心は無い。唯自己を芸術の上に現はす事を、極端までやつて行き度い。云はゞ断片的自伝を書いて行きたいのだ。⁽³⁶⁾（ルビ省略）

覆面生「文壇一年の回顧（二）」（『国民新聞』明治四四年一二月二八日）には、「自然派」、「浪漫派」、「唯美派」と並べて「追懷派」が挙げられており、この流派は「最早現実の醜惡面を凝視するに堪へずとして、面を過去世の幻し、即ち追憶の世界に向けやうとする」「逃避的傾向」（ルビ省略）があるとする。このジャンルは一面では、過去の記憶に閉じこもる内閉的な自己表出として捉えられていた。それが「唯自己を芸術の上に現はす事を、極端までやつて行き度い」という言葉や「面を過去世の幻し、即ち追憶の世界に向けやうとする」という言葉と重なるとき、それは自己の実体験を自分が見たまま、自伝的に書く理念を示してしまう。それは田山花袋による当時の代表的言辞、「描写」を「眼から頭脳に入つて生々として居る光景をそのまゝ、に文の面に再現させて見せやうとするのである」とした考え方と共振している。⁽³⁷⁾

自然主義派による平面描写論や前述の「追懷派」は、描く主体と描

かれる対象とのはっきりとした区別（客観）を目指していたといえる。この場合、小説は「私」という一つの視点から描かれる。「光景をそのまゝ、に文の面に再現」や「唯自己を芸術の上に現はす」とは、一つの視点から出来事を意味づけていくような表現作法である。一方、二つの視点から描かれた話を並べて提示したのが『雁』である。さらに、この小説は、物語としてまとまる以前の差異にも目を向けさせていた。

森鷗外の『雁』は追憶を一つの視点のみから描くことはしなかった。描く視点を二つ取ることの効果を実体鏡の比喩で表し、小説がいかにか物語化するか、そしてその物語化が不安定さを抱えていることを明らかにしていた。その点、『雁』は過去に遡るという追憶文学の形式を取りつつも、語る現在においてどのような視点から出来事を配置していくかを問題化し、一つの超越的視点から語ることを避けている。小説と物語の関係について自己言及性を持った『雁』は、追憶が一つの視点しか内蔵せず、差異を解消してしまうものであることに對する批評性を有したテキストなのである。またそれは、「興」を求めてまとまり（物語）ばかりに目が向き、非統一性を批判してきた読者に対しての鷗外の応答であり、戦略的な自己言及だったのでないだろうか。

六、おわりに

『雁』は、小説内で言及された語り方から外れていく部分が注目され、非統一性や語り手の恣意性といった点が論じられてきた。だが本稿では、自己言及された語り方を忠実に辿りつつ、その語り方が物語化を可能にし、同時に一つの物語に回収されない要素を生み出していくような振れ幅を持ったものであることを、実体鏡や両眼視差の仕組みに触れつつ明らかにした。それは鷗外が持っていた物語への距離の取り方が表出されたものと見るができるだろう。

同時にそれは、当時流行を見せていた追憶文学、とりわけ自然主義文学と同様の描写の原理を持っていた文学の形式に対する批評ともなっていた。明治末から鷗外は、その志向を過去の出来事や歴史に向けるようになり、記憶の物語化が差異を抹消することを避けようとしていた。同時期に書かれていた『雁』は、小説における物語の生成過程とそこに統合されない非物語的要素を浮かび上がらせた鷗外の試みとして、評価することができるのである。

注・森鷗外の小説、評論等の引用は『森鷗外全集』（岩波書店、一九七一年一月～一九七五年六月）に拠った。いずれもルビ傍点は省略した。旧字は適宜新字に置き換えた。

・『雁』同時期の資料は元号、その他の文献は西暦表記で統一した。

(1) 大森莊蔵「物語としての過去」(『大森莊蔵著作集 第九巻』岩波書店、一九九九年二月)。

(2) 代表的なものに高橋義孝『森鷗外―文芸学試論』(雄山閣、一九四六年一〇月)、稲垣達郎「解説」(『雁』岩波文庫、一九七〇年二月)等がある。

(3) 田中実「虚構のなかのアイデンティティ―『雁』」(『日本文学』第三五巻一〇号、一九八六年一〇月)、千田洋幸「転移する語り―『雁』」(『立教大学日本文学』第六四号、一九九〇年七月)、榊敦子「行為としての小説 ナラトロジーを超えて」(『新曜社』一九九六年六月)、大石直記「生成する『雁』―語り手『僕』の位相と『物語の組成』」(『鷗外・漱石―ラディカリズムの起源』春風社、二〇〇九年三月)、細谷博「雁」の(もどかしさ)」(『所与と自由 近現代文学の名作を読む』勉誠出版、二〇一三年一月)等がある。

(4) たとえば『雁』の中に描かれた「交換と贈与」を論じた井上優「交換と贈与―森鷗外『雁』論」(『文学』第一巻四号、二〇〇〇年七月)や同時代の「毒婦もの」を一つの解釈枠として論じた目野由希「お玉の物語―森鷗外『雁』」(『国語と国文学』第八六巻一二号、二〇〇九年十二月)等が挙げられる。

(5) 前掲「転移する語り―『雁』」。

(6) 無署名「一〇月の文藝(三)」(『東京日日新聞』明治四四年一〇月二〇日)。

(7) 新井正人「表象心理学と物語行為 森鷗外『雁』の表現戦略」(『三田国文』第六〇号、二〇一五年二月)。

(8) 実体鏡の仕組みや歴史については中崎昌雄「立体鏡の発明と写真術 Wheatstone 対 Brewster 論争」(『中京大学教養論叢』第三四巻二号、一九九三年一〇月)を参照。

(9) 明治四〇年代に雑誌「スバル」を中心にして、高村光太郎、北原白秋、木下左太郎、吉井勇、寺田寅彦といった作家たちが過去を追憶する作品群を残していた。このことは千葉俊二「追憶文学の季節」(『月報』白秋全集 第三六巻)岩波書店、一九八七年十二月)や、藤井淑禎「小説の考古学へ 心理学・映画から見た小説技法史」(名古屋大学出版、二〇〇一年二月)、権藤愛順「永井荷風と追憶文学の流行」(『立命館文

- 「學」第五九二号、二〇〇六年二月）などに指摘があり、『雁』についても金井景子「『雁』―懐かしさのレトリック」（『国文学 解釈と鑑賞』第五七卷一―号、一九九二年一月）がその懐古趣味を指摘している。
- (10) これは石原千秋『なぜ「三四郎」は悲恋に終わるのか―「誤配」で読み解く近代文学』（集英社新書、二〇一五年三月）に指摘がある。
- (11) 千葉俊二「窓の女」考―『雁』をめぐる―（『エリスのえくぼ 森鴎外への試み』小沢書店、一九九七年三月）。
- (12) 高橋世織『感覚のモダン 朔太郎・潤一郎・賢治・乱歩』せりか書房、二〇〇三年二月。
- (13) 日本での実体鏡受容については藤田一郎『脳がつくる3D世界 立体視のなぞとしくみ』（化学同人、二〇一五年二月）を参照。
- (14) スター・カメラ・ワーク編輯部編『通俗写真術』上田写真機店、大正二年、発行月不明。
- (15) 森鴎外「情学は以て科学として立するに足るか」（『文藝界』明治三五年三月）。
- (16) 清田文武『鴎外文藝の研究 中年期篇』有精堂出版、一九九一年一月。
- (17) 前掲「表象心理学と物語行為 森鴎外「雁」の表現戦略」、新井正人「G・A・リントナー『経験的心理学教本』抄訳と森鴎外自筆書き込みの翻刻および翻訳」（『駒場東邦研究紀要』第四二号、二〇一六年三月）。
- (18) 邦訳は『麟氏實驗心理学』上下巻（田中治六・三石寅吉訳、牧野書房、明治二七年八月―二八年一月）。
- (19) 邦訳は『心理学概論』一―三巻（元良勇次郎・中島泰蔵訳、富山房、明治三一年一月―明治三二年二月）。ヴントと日本の文学者の関係は馬場美佳「『知覚』の心理学と日本近代文学（明治編）」（『北九州市立大学文学部紀要』第八二号、二〇一三年三月）を参照。また、書き込みはほとんどないが、東京大学総合図書館蔵「鴎外文庫」にはヴントに関連する書が数点ある。
- (20) 新井正人「科学と哲学のあいだ―森鴎外における心理学受容―」（『国語国文』第八六卷二号、二〇一七年二月）。
- (21) 同右。
- (22) 大橋谷一郎「心理学的認識論と哲学的認識論―ヴィルヘルム・ヴントを手がかりに―」（『思想』第一一〇六号、二〇一六年六月）。
- (23) 松村友規『近代文学の認識風景』インスクリプト、二〇一七年一月。
- (24) 須藤新吉「ヴントの心理学」内田老鶴圃、大正四年六月。空間表象の原理はリントナー『経験的心理学教本』第一編の四二節「空間ノ表象空間系列」四三節「空間ノ学習」でも言及されている。
- (25) 引用は前掲、ヴント邦訳「心理学概論」。邦訳の出ていたヴントの『人類及動物心理学講義 上巻』（寺内頼訳、集英堂、明治三五年二月）にも、両眼視差と実体鏡について図入りの解説がある。
- (26) 現代の認知脳科学でも、両眼融合と立体視を司る脳の部位は完全に特定されていないが、その神経メカニズムの一端は明らかにされている。両眼視差に関する詳しい解説は前掲『脳がつくる3D世界 立体視のなぞとしくみ』を参照。
- (27) 前掲、ヴント邦訳『心理学概論』。
- (28) ジャン・ジャック・オリガス「物と眼―（物と眼―明治文学論集』岩波書店、二〇〇三年九月）がこの点を指摘している。
- (29) 前掲「生成する「雁」―語り手《僕》の位相と《物語の組成》は「僕」の物語化への欲求―」による「《空想》の領分」とし、前掲「表象心理学と物語行為 森鴎外「雁」の表現戦略」は、そうした語りの恣意性を自己言及的に暴く点に『雁』の批評性を見ている。ただし、本稿では語り手が自己言及した語り方に忠実に読んでも、物語化されない要素があることに注目したい。また、前掲「行為としての小説 ナラトロロジーを超えて」のように、情報源は「僕」が末造やお玉の周辺と関わり合うことから得たと推測する論もある。
- (30) 本橋龍晃「正される性欲―森鴎外『雁』論」（『研究と資料 第二次』第一一集、二〇一七年三月）は、当時の学生における同性愛の位相を踏まえつつ、岡田と「僕」の関係を論じている。
- (31) 柄谷行人『日本近代文学の起源 原本』講談社文芸文庫、二〇〇九年三月。
- (32) 柄谷行人「歴史と自然―鴎外の歴史小説」（『意味という病』講談社文

芸文庫、一九八九年一〇月）。

- (33) 高村光太郎「北原白秋の『思ひ出』」(『文章世界』明治四四年九月)。
引用は『北原白秋・石川啄木集』筑摩書房、一九七二年二月。

- (34) 前掲「追憶文学の季節」。

- (35) 「彙報欄」(『早稲田文学』明治四四年十一月)。

- (36) 馬場孤蝶「追憶文学の新傾向」(『やまと新聞』明治四四年二月一七日、朝刊一面)。

- (37) 田山花袋「描写論」(『早稲田文学』明治四四年四月)。ここでは平面描写論が一つの言説として持った影響力、とりわけ自然主義文学の基礎的な理論となったことを問題にしている。描写論とその周辺に関しては和田謹吾『描写の時代―ひとつの自然主義文学論―』(北海道大学図書刊行会、一九七五年十一月)を参照。和田は、花袋が描写に「本当らしさ」ではなく、「本当」の事実」を求めたことが平面描写論の曖昧さを生んだと指摘している。